

## 清代の銅版画《平定準回両部得勝図》の制作について

韓 普 景

乾隆帝は乾隆20年（1755）から25年（1760）までの準噶回部、すなわち現在の新疆ウイグル自治区における清軍の得勝を記念するために、様々なメディアを用いてきた。御製詩や功臣頌、当該地の方略の編纂、各所に立てた記念碑や美術作品などがそれに当たる。特に郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義の四人の描いた十六幅の絹本画、画員による功臣像、そしてこの絹本画を基にして作らせた銅版画は、乾隆帝による宣伝美術、言い換えればプロパガンダ・アートとも言えるだろう。本稿では、こうした様々な美術作品のなかで、得勝銅版画を取り上げることにする。

本論へ入る前に、中国史における得勝図の制作について簡単に見てみよう。得勝図の制作が清代に始まったわけではないことは、言うまでもない。特に中国国家博物館は、明代の戦勝図を何点か所蔵しており、岐陽王李文忠の甘肅洮州十八番反乱の平定（1515）を描いた、岐陽世家の文物である《平番得勝図巻》や嘉靖年間の《抗倭図巻》などがある。また、同じ清代にも皇室ではなく、個人が作らせた作品も多数見られるが、李自成と呉三桂の乱を治めた多爾袞と多鐸をあらわした《多鐸得勝図軸》、董衛国が江西で三藩の乱を平定したことを、黄璧が1677年に描いた《董衛国紀功図巻》や《蔡毓栄南征図巻》、全二十四開のなかで十九開が現存する《北征督運図冊》などが代表作として挙げられる<sup>(1)</sup>。それから、乾隆帝以降もその制作は継続し、西太后（1835～1906）は太平天国運動、捻軍乱と同治回変の平定をあらわした作品を制作させた<sup>(2)</sup>。

先述した通り、これらの作品の制作意図が得勝記念であることは、確かである。しかし、ほかの得勝図の作例とこの銅版画を明確に区別させるのは、その表現方式であり、ほとんどの作例が絹本着色や紙本着色であるのに対して、乾隆帝時代の作品のみ銅版画である。銅版画を作るためには、銅版と印刷のための紙張、インクなどの様々な材料と熟練した匠人の技術が必要である。しかし、この銅版画というものが当時の清人にとって全く馴染みのない方法であったことは、指摘しておきたい。そのため、銅版画の制作に際した乾隆帝は外国に目を向けることになり、着目したのがフランスであった。清とフランスの地理上の距離のみならず、作品規模、制作期間や費用などを考えた時、乾隆帝の発注したこの銅版画は「清代の一大プロジェクト」と称するのに相応しいと思う。

本稿では、この銅版画の造られた経緯について考えたい。まず、この銅版画の制作について簡略に説明し、清とフランスとのやり取りを担当した人々と実際の制作を手掛けた人物、当該作品

の現況などを確認してから、当時におけるこの作品の保管と公開の実情を通観する。後述するように、銅版画という新しいメディアを導入した乾隆帝は、版画の長所を発揮し、複数の人物と場所に収蔵させた。そして、皇帝からの下賜は北京城やその近辺にとどまらず、北京城から離れた江南地域、または清国の外にまで運ばれた。乾隆帝は諸人への賜給を通して何を望んでいたのだろうか。また最後に、制作費について考えてみたい。この銅版画は皇帝の発案に基づいた作品であるだけに、その品質も費用も非常に高かったことは推測できる。この場合、乾隆帝の発注であるので制作資金を負担したのも皇帝である、と断言できるだろうか。以上の制作の諸段階を明らかにすることによって、乾隆帝の公表した得勝記念という目的以外にも、新たな制作意図が見出せるのではなかろうか。

## I. 《平定準回兩部得勝図》及び銅版画の制作

事実はどうであれ、晩年に自ら「十全老人」と称した乾隆帝は、現在の新疆ウイグル自治区、四川、チベットやベトナムなどの辺境地域に対する自分（清軍）の戦勝を高く評した<sup>(3)</sup>。これらは当地の治安確保より清国領土の拡張に直結する大戦闘であり、これを通して現在の中華人民共和国の国境がほぼ確定できたともいえる。特に1750年代の対トルキスタン戦と対回部戦は、乾隆帝にとって最初の大勝であったことから非常に重要視された。冒頭で述べたとおり、この戦勝を記念するために様々な方法が用いられたのである。

その中で、乾隆帝が郎世寧らの四人に描かせた十六幅の絹本画（推定の大きさは八×四メートル）は、本稿で取り上げる銅版画（図1・2）の下絵として注目される。各々は《平定伊犁受降図》、《格登鄂拉斫營図》、《鄂壘扎拉図之戦図》、《和落霍漸之捷図》、《庫隴癸之戦図》、《烏什酋長獻城降図》、《黒水圍解図》、《呼爾滿大捷図》、《通古思魯克之戦図》、《霍斯庫魯克之戦図》、《阿爾楚爾之戦図》、《伊西洱庫爾淖爾之戦図》、《拔達山汗納款図》、《平定回部獻俘図》、《郊勞回部成功諸將士図》、《凱宴成功諸將士図》であったといい<sup>(4)</sup>、完成後は北京城にある紫光閣にかけられた<sup>(5)</sup>。今はこのうち一幅の断片三点が残存する<sup>(6)</sup>。現況を見るかぎり、黒水の囲みを描いたと思われるこの《呼爾滿大捷図》は、騎馬軍、弓士、駱駝上の火砲などのモチーフとともに、人物の名前の書き込みが見られる。この人物名は主要人物の矢筒のなかに満洲文字と漢字の二種で記され、しかも墨書ではなく金箔による文字である。その大きさは画面を一見して分かるほどではないとはいえ、戦功を成した功臣名を画の中に記したのは、この絹本画の展示の方法やその場所に関わると考えられる。

この絹本画を銅版画として作らせたきっかけは不明である<sup>(7)</sup>。この頃、乾隆帝がドイツ人画家であるルゲンダス（Georg Philipp Rugendas, d. Ä）の銅版画を観て非常に感心したことは、よく知られており<sup>(8)</sup>、高田時雄氏やストラスベルク氏は、この鑑賞から銅版画の制作に向かったと述べる<sup>(9)</sup>。しかし、康熙帝のとき、すでにマッテオ・リパによる《御製避暑山莊三十六景図》





図1 《平定伊犁受降図》銅版画、筆者撮影



図2 《鄂壘扎拉図之戦》銅版画、筆者撮影

や『皇輿全覽図』の銅版画本の制作もあったことから、必ずしもこの人の影響であるとは断言しがたい<sup>(10)</sup>。恐らく西洋文化に対して柔軟で包容力のある立場をとった乾隆帝にしてみれば、新しい造形技術を用いてみたかったということかもしれない。

ここで、今後の論考のために銅版画の制作過程について見ておこう。この銅版画に関する先行研究は早くから中国をはじめ欧米の学者によって蓄積されてきた。また、関連史料も膨大である<sup>(11)</sup>。特に、中国側の史料としては『乾隆西域戦図秘档薈萃』と『神筆丹青』が挙げられ、各々中国第一歴史档案館蔵と台北故宫博物院蔵の銅版画制作に関わる上諭、奏摺と档案などを集刊しており<sup>(12)</sup>、また、『清内府刻書档案史料彙編』は清代内務府による出版や印刷事業に関わる資料を集めたものとして、参考になる<sup>(13)</sup>。フランス側の資料としては、後述する制作者の報告書や担当者宛の書状<sup>(14)</sup>、1775年4月25日付のフランス東印度会社の報告書<sup>(15)</sup>、『Journal Encyclopédique ou Universel』巻三の1783年11月と12月の記事、1791年刊『Précis historique de la guerre』などが残存する<sup>(16)</sup>。本稿では主に上記の史料とともに『造辦処档案』から当該部の記事を参考にする。

先述した四人の西洋画家による絹本画と銅版画の下絵が完成した後の乾隆29年（1764）に、「得勝図十六幅を描いた郎世寧がその下絵も描き、完成の時に呈覽する。続いて粵海関監督と相談して歐洲へ送って下絵と同じく刻み造らせよう」との乾隆帝の旨意が内務府へ伝えられた<sup>(17)</sup>。この十六張の下絵のうち四張が翌年に粵海関に送付されたが<sup>(18)</sup>、この時は下絵のほかに、同年5月26日の上諭と郎世寧の書いた現地担当者宛の書信、上諭のイタリア語とラテン語の訳文が同封された<sup>(19)</sup>。ここに上諭の全文を取り上げてみると、

平定准噶爾回部等處得勝圖十六幅、着郎世寧等繪畫底稿發往西洋、揀選能芸、依稿刻做極細銅板、其銅板不可輒做。所用工料任其開報、如數給發。今將郎世寧畫得愛玉詐營稿一張、王致誠畫得阿爾楚爾稿一張、艾啟蒙畫得伊犁人民投降稿一張、安德義畫得庫爾璦稿一張、先行發去、作速刻做。得時、每板用整紙先印刷一百張、隨銅板一全交來、其余十二張陸續三次發去。欽此<sup>(20)</sup>。

この上諭から分かるのは、まず、制作費用は申し出た数字にあわせて支払う。第二に、最初に發送された図稿はあわせて四張であり、郎世寧の《愛玉詐營図》、王致誠の《阿爾楚爾図》、艾啟蒙の《伊犁人民投降図》、安德義の《庫爾璦図》である。第三に、全ての銅版は各々一百張ずつ印刷する。第四に、残りの十二張の図稿は三次にわたって送る、という四点である。この段階の清国は、郎世寧の母国でもあるイタリアを届け先として考えたようであるが、この後にフランスに変更されたのは、その時の広東の状況による。

当時の両広総督である楊廷璋と粵海関監督の方体浴は、北京から上諭が届くや広州行商と相談をはじめ、イタリアではなくフランスへ変更することを決めた。またフランス東印度会社の広東支店を通してその旨意を伝え、以下のような契約を締結した。第一、今回の四張の銅版画を乾隆33年（1769）までに完成させて広東へ到着させること。第二、先払金として五千両を支払うが、



足りない場合は銅版画が広東に届き次第、残金を支払う。もし海上の事故が発生したときは、こちらが謝金と輸送費を負担すること。第三、各銅版は二百枚ずつ印刷し、フランスにおける作業の終了後には下絵と銅版、銅版画はフランスに残さず全てを清国へ返却することが明記された<sup>(21)</sup>。ここで興味深いのは、上記の乾隆30年の上諭は下絵一枚に銅版画一百張の印刷としているのに対して、実際の契約のときは二百張に変更されたことである。管見のかぎり、その原因に関する史料は見当たらない。しかし、詳しくは後述するが、この銅版画が両広総督と粵海関監督から皇帝に進呈する献上品だったことを考えると、皇帝の意向に一致しなくても、より多くの貢品を捧げることで皇帝に阿諛するという、官人の思惑があったとも推測できる。一方、フランス側は王立建造総監兼王立画院総裁であるマリニ侯爵 (Marquis de Vandières puis de Marigny) を総責任者、また著名な版画家のコシャン (Nicolas Cochin) を担当者とし、ル・バー (Le Bas)、サン・ウバン (Saint-Aubin) やプレヴォー (Prévost) などの約八人が銅版画の制作に関わった。

清朝からフランスへ下絵の輸送はその後も継続したものの、諸々の問題があって契約通りには進められなかった。その期間中に両広総督・粵海関監督とフランス東印度会社を通してフランスへ送られた清国の意向は、今も大半の記録が残っており、その詳細がうかがえる。特に、作業の進行状況と遅延の理由を問う乾隆帝の書状が数回にわたって送られ、1770年8月5日に北京に届いたコシャンの返信をみると、清国製の紙は銅版画の印刷に適さないのでフランス製の紙を探索すべきとか、印刷用インクの原料は熟成に時間がかかるとか、下絵が非常に細かいので彫版の制作に時間が予想よりかかると言い訳をしている<sup>(22)</sup>。

結局、銅版と銅版画を積んだフランスの最終船が広東に着いたのは、1777年9月のことであった。得勝図の銅版画の輸送は、実に十二年間に十回にもわたったのである。この間、清国は全く何もせずにフランスからの銅版画を待っていたわけではない。たとえば、乾隆帝は1773年5月にその時まで送られてきた銅版七枚を以て銅版画の印刷を試すようにとの旨を降した<sup>(23)</sup>。その時、全ての作品においてフランスでの仕上がりほどの質は認められなかったものの、乾隆帝は今後も銅版ごとに各十張ずつ印刷することを下令し、この時にできた銅版と銅版画は輿図房に収蔵させたという<sup>(24)</sup>。

また、ここで指摘しておきたいのは、フランスの状況である。清国との契約によると、フランスは銅版及び印刷した銅版画の全てを清国に返さなければいけない。しかし、当時のフランスの記録を見るとこの条項が厳守されていなかったことが分かる。プーデレ氏の研究によれば、ルイ十五世とルイ十六世がこの銅版画を鑑賞し、フランス王室所蔵の銅版画がフランス革命の間にオークションを通してある市民に売却されたという<sup>(25)</sup>。また、1769年と71年の王立アカデミーの展示図録には、ル・バーの参加した銅版画が展示されたことがわかり<sup>(26)</sup>、19世紀に出版された『Les Gravures Françaises du XVIIIe Siècle ou Catalogue Raisonné』もサン・ウバンとモロー・ル・ジュン (Moreau le Jeune) による銅版画について説明している<sup>(27)</sup>。

この十六張の銅版画はフランス王室のみならず、大衆向けの商売のためにも再び印刷され、1780年代後半からヨーロッパ全域に広がることになるが、それを最初に実現した人物はイシドー・エルマン（Isidore-Stanislas Helman）である。彼は原画の半分ほどの大きさで印刷した得勝図に五張の銅版画を加え、総二十一張になる冊本を制作し、『Suite des Seize Estampes représentant les Conquêtes de l'Empereur de la Chine』というタイトルをつけた。その五張の図像のタイトルを見ると、清代皇帝の仕事やそのすがたをあらわした画像のようであるが、画面の表現モチーフを見るかぎり、清代皇帝の朝冠ではなく明代の鳥紗折上巾や脚幘頭のようなものを被った皇帝、西洋式の鎧と甲冑を身につけた槍持ちの人物、天井のない異国的な建物などの表現からは、その虚構性も指摘できるだろう。つまりこれは、版画の特徴を生かし繰り返し複製されたと同時に、当時のヨーロッパにおける中国や中国皇帝に対する興味——当時の人々にとっては、乾隆帝という特定の皇帝への関心ではなく、未知の国である中国への好奇心であっただろう——の拡大を示すものと考えられる。

ここで、今まで見てきた作品の現況を取り上げておこう。1750年代の新疆地域に対する乾隆帝の得勝をあらわした作品は、主に三種が挙げられる。まずは、勝利のほぼ直後に郎世寧を含む四人の西洋画家の描いた巨大絹本画があり、銅版画のための下絵及びその銅版と印刷した版画、そしてエルマン氏による小さい銅版画とその冊本がそれに当たる。この中で絹本画の場合、三点の断片のみ現存することは、すでに指摘した。また、銅版画の下絵と思われるスケッチ三点が天理大図書館にあり、紙本墨筆のこれらの作品をみると、画面中の人物のとなりに貼られた黄紙に満洲語で名前が記されたことがわかる。そのほか、エルマン氏による十六張の版画と文字資料の合冊本や、一張のみのものも頻繁にみられることから、非常に多くの版画が搬出されたことが想定できる。しかも、作品の形式のみならず、その所蔵先も世界中に分散し台北の故宮博物院は言うまでもなく、ベルリン国立博物館アジア美術館やドイツの個人コレクター、ギメ東洋美術館、大英博物館と大英図書館、天理大学付属図書館や町田市立国際版画美術館などで見ることができる。

## Ⅱ. 《平定準回両部得勝図》の収蔵と流通

乾隆42年（1777）に最後の銅版画がフランスから清国に届いた。その時、乾隆帝の発注通りの十六枚の銅版が揃ったことは確かであるが、各々二百張ずつ総三千二百張の銅版画も揃ったのかは不明である。ともあれ、数多くの銅版画が届いたには違いなく、乾隆帝はこの銅版画と御製文や題跋文を裱装させ、閲覧したという。すなわち、清の皇宮の収蔵庫に納められた銅版画は、フランスから送られてきた一枚ずつではなく、詩文とともに冊本化されたものである。このように裱装された冊本はどこに収められたのか。

通例、御用の美術作品の収蔵庫は紫禁城の乾清宮、養心殿、寧寿宮、重華宮などである。しかし、これは皇帝のプライベートな鑑賞を想定してのことであり、同作品を何百帙も所蔵すること

に関する記録は、ほとんど見出せない。ここで『造辦処档案』の乾隆44年（1779）4月の記事を見てみると<sup>(28)</sup>、同年2月13日に印刷した一百七十張の得勝図と題跋文のうち二十張ずつを合わせて冊本が制作された。また同月22日、翌月5日と17日の三回にわたって一四九冊を作り、紫光閣に十冊、懋勤殿に十冊、造辦処の輿図房に十冊を収蔵させたことがわかる。しかし、このような分散収蔵が北京城内にとどまらず、地方にまで広げられたことは注意すべきである。当該の記事には、銅版畫の冊本が軍機処を通して八カ所の総督、四カ所の巡撫、五カ所の將軍、一カ所の大臣と都統、十二カ所の行宮、総三十一カ所に分配されたという。乾隆帝の時に於ける十八省・八總督・十五巡撫の体制からみると、ほぼ全国に配布したと言っても過言ではない。しかも、その対象が清朝の旧領のみならず、烏什や烏魯穆齊など新たに編入した新疆地域まで及んだことは、非常に興味深い。

ここで北京城内の状況に話を戻そう。紫禁城の多数の殿閣のなかで、紫光閣・懋勤殿・輿図房の三カ所が選ばれた理由については、今のところ不明である。しかし、清軍がこの得勝図の主題である対トルキスタンと対回部の戦闘から得られた武器やアムルサナの私品などの戦利品を、紫光閣の背面にある武成殿において展示したこと<sup>(29)</sup>、懋勤殿は康熙帝のときから皇帝の書房であり、皇帝の書画を保管した場所でもあったこと、輿図房は清朝にとって非常に有用な地図の保管処であったことから、乾隆帝は何らかの理由を以てこれら特定の場所を選んだと考えられる。紫光閣における得勝図の状況を通して、これらを選別した理由がより明確に見えてこよう。

紫光閣は紫禁城の西側にある二重樓閣で、五間三間の決して小規模ではない建物である。康熙帝は明代の建物を拡張し、騎射を上覧する場所とした。また、紫光閣の前の平台における武拳は皇帝の親覧と同時に、皇帝自身の参加もあったことから、清代人にとって武功を誇示できる場所としてごく重要であったと思われる。乾隆帝はこの紫光閣を数回にわたって修建するが、乾隆26年（1761）の第一次修建の時に二重樓閣に拡張し、そのうしろには武成殿を建立したとともに、紫光閣のなかに各種の御座を設置した<sup>(30)</sup>。

この紫光閣に得勝図の冊本を収蔵したのはすでに述べたとおりであるが、この場所で皇帝以外の人々にまで公開されたことは、注目しなくてはならない<sup>(31)</sup>。ここで、前章の冒頭で述べた、郎世寧ら四人の描いた絹本畫の得勝図がかけられたのもやはり、紫光閣であったことと共に、紫光閣が単なる武功を誇示する舞台ではなく、賜宴の場所でもあったことを想起してほしい。乾隆帝は1761年から、毎年正月における宴会の場所を豊澤園からここに変更した。『清実録』や『朝鮮王朝実録』に、皇帝が紫光閣で外藩のモンゴル王公や台吉、回部郡王及び外国の使臣のための賜宴をしたとの記事が散見でき、その宴会をあらわした作品も現存する。イギリスからきたマッカートニーとその一行が乾隆帝を謁見したのも紫光閣においてであった。今でいう迎賓館のような建物に得勝図が掛けられていたことは、清国の諸臣や王公はもとより、より低い身分の使臣など、そこを訪ねた全ての人々が鑑賞できたことを意味する。たとえば、1787年に朝鮮から冬至兼



謝恩使の副使として北京を訪ねた趙煥は、『燕行日録』でその経験を述べている。趙煥は1788年1月9日に皇帝が紫光閣において歳初宴を設けるので、正使らとともに入朝した。紫禁城のさまざまな殿閣について記した彼は、紫光閣についても記録し、東西の壁には御製御筆がかけられ書画が壁を埋め尽くしていたが、それが両金川勝捷図であったという。もっとも趙煥の見た得勝図が本稿で取り上げる銅版画でないことは確かであり、その原本となった作品でもない。しかし、紫光閣における「得勝図の展示と鑑賞」が作品の制作の当初から行われていたことと、後に他の作品に替えられたにしてもそれが20世紀まで継続したことを考えると、1787年の前に北京城へ参内した使臣の記録が遺失した可能性もありえよう。

得勝図の鑑賞をめぐるもう一つ興味深いのは、清国の領域を超え、また制作地のフランス以外の土地でも鑑賞が可能であったことである。『造辦処档案』記事録の乾隆54年9月22日条には、乾隆55年1月7日に回部図と金川図を各々十部印刷し、朝鮮、暹羅、琉球、安南に一部ずつ配り、残りの六部は懋勤殿に収蔵させたという<sup>(32)</sup>。このことは朝鮮の史料からもわかり、朝鮮の正祖14年(1790)2月の記録をみれば、同年1月10日に燕行使が乾清門に行って軍機大臣から詔書一部と戦図二軸を受けたとあり、その戦図は図が十六幅、詩が十六幅でありその上段に御題詩が書かれていたという<sup>(33)</sup>。この時に朝鮮へもたらされた戦図のその後の来歴は何も伝わらず、王室の収蔵品として伝世したのか宮外に流出したのかは、不明である。ただ、ソウルの崇実大学校所属の韓国基督教博物館が、現在「平定西域戦図跋文」と《平定両金川戦図》を所蔵しており<sup>(34)</sup>、この作品が燕行使請来の銅版画である可能性はあるかもしれない。

ここまで見てきたように、乾隆帝にとって得勝図の制作は、造らせたことを以て終わったのではない。むしろ、そこから始められたとも言える。絹本画を殿閣の壁にかけ、それを数百張の銅版画として複製し、多方面に分配するなどを通して、より多くの人々が目にすることができるようにしたことは、自分の得勝を世間で交わされる風説よりももっと明確な事実として示そうとした乾隆帝の意向ではなかっただろうか。言い換えれば、単なる得勝記念というよりも、自らの偉大さと強力な清国をできる限り多くの人に示そうとしたと考えられるのである。

### Ⅲ. 《平定準回兩部得勝図》銅版画の制作資金について

前章まで述べたように得勝図の銅版画の制作とその公開は、すべて皇帝の主導で行われた。実際、材料の調達をはじめ清とフランスとの長距離を往復した書状と作品の搬送、フランス職人に対する賃金など、銅版画の完成本が乾隆帝のところに届くためには、莫大な金額と各担当者間の何度にもわたるやり取りを要したに違いない。ここで筆者は、銅版画の性格をより明確にするために、その制作に要した経費、特にその金額や資金の出処に注目したい。

この資金に関する記録は、第一章で紹介した清とフランスの資料に含まれている。そのほか、当時のフランス東印度会社の会計記録も重要な資料の一つである<sup>(35)</sup>。しかし、これらの資料が

残存するにもかかわらず、結論からいうと資金の出処を確定することは非常に困難であり、個人としての皇帝の諸事を担当した内務府の性格が一つの原因であると思われる。『欽定大清会典事例』巻二十一によると、内務府の大臣は員数も決められず、満洲とモンゴル、漢軍を起用したという<sup>(36)</sup>。また、テチャン・チャン氏の研究からわかるように、八旗と包衣制度から始められたといわれる内務府は、19世紀まではもっぱら満洲人のみが担当者になり、漢人を任命しようとの努力がなかったわけではないものの、実現されたかは不明であるという<sup>(37)</sup>。ただ、満洲人であるからこそ皇帝の奢侈やその詳細を隠蔽した、とまでは確言できなくても、少なくとも満洲人のみの採用と内務府の資金の不明朗さに関わりがあるだろうことは指摘できよう。

では、銅版画の制作に用いられた資金の史料を挙げながら、その金額を明らかにすることから始めてみよう。これに関しては、ペリオ氏がかつてフランス側の史料を基にして論じたことがあり<sup>(38)</sup>、本稿ではペリオ氏の論考に加えてほかの史料を引用しながら、論考を進めたいと思う。

銅版画の制作に際して結ばれた清国とフランス東印度会社の1765年の契約に書かれた、先払金として支払った5,000両とその残金についてはすでに言及した。同年に両広総督と粵海関監督の書いた奏摺によると、図稿とイタリア語の書信二通を当該の大班が受け取って持ち帰り、書かれたままに処理した。なお、先に出した工価1,000両を受け取り、この財貨を工用としたという<sup>(39)</sup>。それから暫くは、清朝の史料の中で資金について記したのは見つけれられず、ようやく乾隆38年(1773)になってその詳細が分かる。同年3月に両広総督の李侍堯と粵海関監督兼内務府郎中の徳魁の咨呈によると、「乾隆38年1月の旨意を奉じて、今後はかつて渡した銅版を造るときの工価1,000両を除いて応じるべきである。また、十二張の図稿に対しては31年に洋行商人と該国の大班の議定を基にして、銅版十六枚は3,200両、版画の印刷は800両であるが、この値段は一千六百張に当たるので二倍の1,600両になる。合わせて4,800両の工価が生じる。すでに4,000両は二回にわけて支払ったにもかかわらず、まだ銅版九枚と銅版画一千六百九十三張が届いておらず、当該の監督は追加支払に関して明確にしてから上奏する」という<sup>(40)</sup>。しかし、この後、清朝の史料から賃金や制作費用に関する記事は全く見出せず、この4,800両が実際にどのように処理されたのか、あるいはその負担者が何者であったのかなどがわかる資料も、見当たらない。

ここまで見てきた限り、清国の出した金額は先払金5,000両と先に出した工価1,000両、また、残りの十二張に対する4,800両をあわせて10,800両になる。この金額は、広東の商行と大班の議論を通して決めたフランスの職人に対する工賃であり、諸経費のごく一部に過ぎず、これに含まれていないものが極めて多いはずである。たとえば、清国とフランスを往復する輸送費、諸々の人件費、銅と紙やインクなどの材料を購入するための費用などに関しては、一言もない。また、1750年代より激騰した粵海関の関税が、1770年代には56万両ほどに達し、また、乾隆3年(1738)より始められた粵海関の備貢銀が毎年55,000両であることを思うと、この10,800両は決して高額でないことが推測できる。しかし、乾隆32年(1767)に輿図の銅版を制作した際、一百三枚に約

4,585両を用いたことに比べると<sup>(41)</sup>、必ずしもそうであるとも考えにくい。皇帝による、皇帝の功德を称えるための作品であるからこそ、的確に記録し、巨額を要したと思われがちであるとはいえ、実際の状況はそうに簡明ではない。先述した結論のとおり、資金の出処と費用推算是不明のままである。ここで、現地のフランスの状況についても見てみよう。

1900年代の初頃、モンヴァル氏とコーディエー氏は、その出処は明記しないながらも、「皇帝が費用として16,000両、すなわち112,800リーヴルを提供した（1両当たりが7リーヴル10ソル、つまり7.5リーヴルである）」と記した<sup>(42)</sup>。ペリオ氏も同じく「皇帝がフランス東印度会社の雇人に16,000両を発行した」と述べるとともに、彼らの為替レートは間違っており、7.5リーヴルではなく7.05リーヴルであると指摘した。また、論考の根拠として原フランス財政大臣であるベルタン（Henri Léonard Bertin）の書いた1766年の記録を取り上げ、総経費は24,000リーヴルであったと推定した<sup>(43)</sup>。

そのほか、1767年4月2日に制作の担当者であるコシャンが総責任者のマリニ侯爵に送付した近況の報告書には、諸経費に関する項目があり、その内容は以下のようである。

- 一．銅版のスケッチ二枚に対して6,000リーヴル
  - 二．エッチング後に一回目のテストをし、修整後にまた四回のテストをする。四回のテストに対して2,000リーヴル
  - 三．先の一回目の修整が終わると二回目の修整とテストをする。これらに対して800リーヴル
  - 四．最後に、三回目の修整をしなくてはならない場合は四回をあわせて400リーヴル
- 総計：9,200リーヴル

これは、この作業の責任者一人の持ち分として、私が全員に対して要求するものである。そのため、ボーナスは別として、職人らの要求は41,000リーヴルになる。どうか50,000リーヴルを送って頂けたら、私には9,000リーヴルが与えられる<sup>(44)</sup>。

しかし、コシャンの求めたこの金額が彼のところに届いたかは、不明である。この傾向はフランスのみならず、清朝の史料においても頻繁に見られることであり、実費に関する上奏は時々見出せるにも関わらず、実際の処理については全く記されていないようである。

この後、フランス東印度会社が1772年9月にパリの広東委員会に送った会計報告をみると、負債間に「公行（Cong-hang）が《中国の皇帝の勝利》をあらわした版画の完成のために、1765年と1766年に会社の資金に預けた保証金は20,000両、すなわち27,855.125ピアストル<sup>(45)</sup>である」との記事がある<sup>(46)</sup>。また、1773年度の資産間には「（フランス東印度）会社の要請によってパリで制作した、中国の皇帝のための版画の契約金として公行（Con-hang）が送金したもの」として6,000ピアストルを<sup>(47)</sup>、また1779年1月22日付には「公行（Cohang）は、中国の皇帝の勝利をあらわした版画の未払金に対するものとして、王の資金より10,000ピアストルほどをもらう。先金



として2,000ピアストルほど、18,800リーヴルを現金で受領」と記し、最後に「版画制作のための担保として中国の保証金は10,800リーヴルより多い」と書いており、少し一致しないところは見られるものの、大体の金額はわかる<sup>(48)</sup>。しかも、清朝においては銅版画に関する様々なプロセスが終わったにもかかわらず、1780年12月30日付の会計にもほぼ同様の記事があり、「公行 (Conhang) は、皇帝の勝利をあらわした版画の未払金に対する担保として、王の資金より10,000ピアストルほどもらう。先金の保証金を二回に分けて合計5,000ピアストルほどをもらう。総計は27,000リーヴルである」という<sup>(49)</sup>。

このように、制作の諸費に関して詳しい記録のないことは見てきたとおりであり、それ故に未だ不明なところが多い。その記録が最初から無かったのか、失われたのかは確かめることができないとはいえ、実際の契約書の冒頭に、両広総督と粵海関監督ではなく広東洋行の商人とフランス東印度会社の代表の名前が記されており<sup>(50)</sup>、彼らが実際の担当者として関わったことや、当時の官吏の商人に対する不法誅求や「官吏は商人には支払わない」との暗黙的な慣習を考えると、皇帝への「強制的な貢物」として銅版画を進呈させた可能性もありうるのではなかろうか<sup>(51)</sup>。『粵海関志』巻二十五には、広東巡撫と粵海関監督は毎年貢物を進呈したが、洋商にその品物を用意させ、自らの代わりに金額を支払わせたとの記事がみられ<sup>(52)</sup>、商人による進貢の代行が決してありえないわけではないことが分かる。また、清代における貢物制度について研究した何新作氏は、清代における例貢は元旦、端午、万寿などの常例は当然であり、諸々の名目を付けた非定期の貢物も頻繁に行なわれたと指摘し、その経費は主に養廉銀、公金、あるいは当地の商人の資金から得られたという<sup>(53)</sup>。先述した備貢銀も貢物を用意するための公金の一種であり、粵海関の場合は定額税より遥かに高額の剰余税が、この備貢銀の財源であった。しかし、清朝が毎年「正式」な備貢銀として55,000両を与えたにもかかわらず、乾隆30年頃からすでに不足金が発生したことは、様々な史料から知られる<sup>(54)</sup>。また、当時の皇室の一員である昭槿が、銅版画を制作したときの両広総督である李侍堯について評価したのをみると、李侍堯は皇帝に珍奇なものを献上することで知られ、彼の献上とそれによって生じた皇帝の厚恩はほかの督撫の見本になったという<sup>(55)</sup>。李侍堯が自ら書いた備貢銀の使用記録が残存するにもかかわらず、そのほとんどが形式的なものに過ぎないということから、その実際の出処は分からない。ただ、商人—官吏—皇帝（皇室）という構造のなかで、最下層の商人が上記した「強制的な貢物」である銅版画のための実費を負担し、総督や監督など北京城へ情報を伝達したり近況を報告したりすることのできる立場の清国の官吏が、その名分のみを占有したとも考えられるのではなかろうか。

乾隆帝は在位末期の1790年代にも、台湾における得勝記念のために同様の銅版画を作らせた。ただ、この際は絵画と銅版画のほかに、銅版画とほぼ同じ大きさの木板漆絵も制作させ、また新たなメディアを導入したことが分かる。

偏執症ともいえるほどの乾隆帝のイメージ戦略は、数多くの作品から読み取れると考えて、本稿では清代の前半期におけるプロパガンダ——皇帝による帝国イメージ作りとその宣伝戦略に注目してきた。この立場から見たとき、ここで取り上げた銅版画プロジェクトは、支配階層が自分の帝国を内外に誇示するものとして、画像を、もしくは美術をどのように用いたのかを例示する事例と言えらるだろう。しかし、皇帝の発注した作品が彼のところに届くまでに諸々の問題があったり、計画通りにできなかったりしたのは当然である。また制作のための諸経費に関して本稿では、『平定準回両部得勝図』をめぐるさまざまな資料を取り上げて制作の経費の出処を明らかにしようと試みた。しかし、詳細な記録の不在によって可能性の提示ができたに過ぎず、未解決の問題は多い。今後の研究に期したい。

#### 注

- (1) 『中国国家博物館館蔵文物研究叢書：絵画卷、歴史画』中国国家博物館、2006。大塚秀高「『戦闘時事版画』の誕生をめぐる」『埼玉大学教養学部紀要』第48巻第1号、2012。馬雅貞「戦勲と宦蹟—明代の戦争図像と官員の視覚文化」『東京大学史料編纂所研究紀要』第23号、2013
- (2) Hongxing Zhang, Studies in Late Qing Dynasty Battle Paintings, *Artibus Asiae*, vol.60, no.2, 2000, pp.265～270
- (3) 十功者、平準噶爾為二、定回部為一、掃金川為二、靖台灣為一、降緬甸安南各一、即今二次受廓爾喀降、合為十、其内地之三叛么麼、不屑數也。『十全記』
- (4) 『石渠宝笈統編』卷十五、乾清宮藏。ただ、『石渠宝笈統編』所収の記事は絹本ではなく紙本とし、寸法も極めて小さい。恐らく、絹本画に基づいて再び描かせた作品を指すと考えられる。この複製の根拠は『清宮内務府造辦處檔案總匯』（以下『造辦處檔案』）如意館、乾隆30年5月19日条に見られる。また、十六幅の戦図以外の得勝図に関する記事も同書に見られる。たとえば、卷十四の「錢維城画平定準噶爾図」、卷六十一の「郎世寧画阿玉錫持矛盪寇図」や「郎世寧画瑪瑯砢陣図」などがある。特に、郎世寧の描いた《瑪瑯砢陣図》については、紫光閣にかけられた記録が『造辦處檔案』如意館、乾隆25年3月17日条にある。
- (5) 「紫光閣享功臣像及諸戰圖畢集謄落成爰賦六韻仍疊四章」「紫光閣曲宴外藩並回部詩以誌事」「戰図補詠」『欽定皇輿西域図志』卷三所収
- (6) Niklas Leverenz, *The Battle of Qurman: A Third Fragment of the 1760 Qianlong Imperial Painting, Orientations*, vol.46, no.4, 2015. Niklas Leverenz, On three different sets of East Turkestan Paintings, *Orientations*, vol.42, no.8, 2011. Camille Schmitt, *The Battle of Qurman: Restoration and Remounting of a Qing Imperial Wall Painting, Orientations*, vol.41, no.4, 2010. Niklas Leverenz, From Painting to Print: *The Battle of Qurman* from 1760, *Orientations*, vol.41, no.4, 2010
- (7) 十六張の絹本画に基づいた銅版画の作品名は《平定回疆図》、《回部戦勝図》、《平定伊犁回部戦図》などと統一されていない。当時の史料でも《平定伊犁等処得勝図》や《平定准噶爾回部等処得勝図》など様々な呼称が見られる。通称《乾隆西域戦図》であるが、本稿では《平定準回両部得勝図》と称する。乾隆42年9月20日の「広東巡撫李質穎等為呈繳得勝図銅版及図画並奏銷工備銀兩事致軍機處咨呈」中国第一歴史檔案館編『乾隆西域戦図秘檔薈萃』北京出版社、2007、167頁
- (8) 乾隆帝がルゲンダスの銅版画に感心したことは、当時の欽天監監正であったハルレストライン（Ferdinand Augustin Hallerstein）の手紙にみえる。その手紙はGyörgy Pray ed. *Imposturae CCXVIII in dissertatione r.p. Benedicti Cetto, Clerici Regulars e Scholis Piis de Sinensium imposturis detectae et convulsae. Accedunt Epistolae anecdotae r.p. Augustini e comitibus Hallerstein ex China scriptae*, Typis Regiae Universitatis, 1781

所収。本稿では、Herbert Butz et. eds. *Bilder für die "Halle des Purpurglanzes": Chinesische Offiziersporträts und Schlachtenkupfer der Ära Qianlong (1736-1795)*, Museum für Ostasiatische Kunst, 2003, p.54から再引用

- (9) Richard E. Strassberg, *War and Peace: Four Intercultural Landscapes, China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Getty Research Institute, 2007, p.97。  
高田時雄「〔解説〕平定西域戦図」『乾隆西域戦図』臨川書店、2009、8頁
- (10) Matteo Ripa, *Giornale (1705-1724)*, Tesco critic, note e appendice documentaria di Michele Fatica. vol.II, Istituto Universitario Orientale, 1996, pp. 41, 135~136。Basil Gray, Lord Burlington and Father Ripa's Chinese Engraving, *The British Museum Quarterly*, vol.XXII, 1960, pp.40~43
- (11) 先行研究は極めて多いため、本稿の各註のほか [www.battle-of-qurman.com.cn](http://www.battle-of-qurman.com.cn) を参考されたい。
- (12) 前掲註(7)『乾隆西域戦図秘档薈萃』。『神筆丹青—郎世寧來華三百年特展』国立故宫博物院、2015
- (13) 翁連溪編『清内府刻書檔案史料彙編』広陵書社、2007
- (14) パリにあるフランス国立図書館が所蔵する。本稿での引用では整理番号を表記する。
- (15) ハーバード大学ホントン図書館所蔵 (MS-Typ-607)。英文の訳が<sup>s</sup>Nicholas Leverenz, *Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate*, *Arts Asiatiques*, Tomb 68, 2013, pp.53~57にある。
- (16) Nicholas Leverenz、前掲註(15)、pp.44~46
- (17) 『造辦処檔案』如意館、乾隆29年11月5日条
- (18) 『造辦処檔案』如意館、乾隆30年6月19日条
- (19) 石田幹之助氏によれば、この図稿と手翰以外、銀16,000両（約112,800リーヴル）も揃えられたというものの、その根拠は見当たらない。石田幹之助「パリ開雕乾隆年間準回部平定得勝図に就いて」『東洋学報』第9巻第3号、1919、93頁
- (20) この上諭は『乾隆朝上諭檔』には見当たらず、以降の奏摺に何度も繰り返し引用された。本稿は、乾隆30年8月1日条の両広総督楊廷璋と粵海關監督方体浴による奏摺に引用されたのを参照する。
- (21) 「広東洋行潘同文等公約」フランス国立図書館 (Bibliothèque nationale de France) chinois 9199 (原番号は nouv.fonds chinois 5231)。この文書のフランス語の訳文は Pascal Torres, *Les Batailles de L'Empereur de Chine: La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes*, Musée du Louvre, 2009, pp.30~33
- (22) 原本はフランス語と思われるが、現存しない。蒋友仁と錢徳明の訳文が伝わる。「承辦銅板柯升寄京書信」台北故宫博物院、故機013260
- (23) 『造辦処檔案』記事録、乾隆38年5月3日条。また、「乾隆三十四年至四十一年作暫領檔」輿図房の乾隆38年2月3日条には、この際に使われた材料と資金に関する記事が見られる。
- (24) 前掲註(23)。また『清内務府造辦処輿図房図目初編』によると「御筆平定西域戦図十六詠並図五份」があり、原図の印製の時代は付記していないとはいえ、乾隆丙戌（31年、1766）の絵製であると記している。
- (25) Michel Meurdeley, *Peintres Jésuites en Chine au XVIIe siècle*, Anthese, 1997, p.115
- (26) *Explication des Peintures, Sculptures et Gravures de Messieurs de l'Academie Royale*, 1769, p.39。Ibid., 1771, pp.50~51
- (27) Emmanuel Bocher, *Les Gravures Françaises du XVIIIe Siècle ou Catalogue Raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pieces en couleur au bistre et au lavis, de 1700 a 1800*, Cinquième Fascicule, 1879, p.24。Ibid., 1882, pp.575~576
- (28) 『造辦処檔案』如意館、乾隆44年4月11日条。また「内務府造辦処為刷印得勝図頒發各直省督撫衙門及將軍都統各处在貯記事録」という同様の記事が台北の一史館にも残存する。
- (29) Joanna Waley-Cohen, *The Culture of War in China: Empire and the Military Under the Qing Dynasty*,



Tauris, 2006, p.44

- (30) 紫光閣に関しては、張小銳「紫光閣改建与陳設収蔵」『中国紫禁城学会論文集』第5輯下、2007と李国栄「乾隆皇帝与紫光閣」『紫禁城』第133期、2005などを参照
- (31) 当時の情況については、于敏中撰の『国朝宮史統編』卷六十四や『日下旧聞考』卷二十四をみよう。また、Fuchs氏はこの記録に基づいた紫光閣の壁画の平面図を発表した。Walter Fuchs, Die Entwürfe der Schlachtenkupfer der Kienlung- and Taokuang-zeit, *Monumenta Serica: Journal of Oriental Studies of Catholic University of Peking*, vol. 9, 1941, pp.103~108
- (32) 『造辦処档案』記事録、乾隆54年9月22日条。ただ、『清高宗実録』所収の同日の記事は、朝鮮、安南、琉球、暹羅に万寿恩詔を下したということだけが記されている。『清高宗実録』卷一三四六、乾隆55年1月辛卯条
- (33) 『正祖実録』卷二十九、正祖14年2月辛未条
- (34) この所蔵品に関しては、朴孝銀「清代銅版画『平定西域戦図』跋文と『平定両金川戦図』」『崇実大学校韓國基督教博物館志』第5号、2009を参考
- (35) Henri Cordier, *La France en Chine au Dix-Huitième Siècle: Documents Inédits Publiés sur les Manuscrits Conservés au Dépôt des Affaires Étrangères avec une Introduction et des Notes*, Tome Premier, Ernest Leroux, 1883所収
- (36) 内務府。総管内務府大臣無定員。係於滿洲文武大臣、或王公内、特簡。(中略) 滿洲七十五人、蒙古二十三人、漢軍七十三人。『欽定大清會典事例』卷二十一、官制条
- (37) Chang Te-Ch'ang, The Economic Role of the Imperial Household in the Ch'ing Dynasty, *The Journal of Asian Studies*, vol.31, no.2, 1972, p.243
- (38) Paul Pelliot, Les «conquêtes de l'empereur de la Chine», *T'oung pao*, vol.XX, 1921, pp.210~214。最新の研究としてはLaura Newby, Copper Plates for the Qianlong Emperor: from Paris to Peking via Canton, *Journal of Early Modern History*, vol.16, 2012が挙げられる。
- (39) 「乾隆30年8月1日における両広総督の楊廷璋と粵海関監督の方体浴の奏摺」前掲註(13)、120頁
- (40) 前掲註(12)『神筆丹青』、165頁。この奏摺とはほぼ同様なのが同年3月にもあるが、4月の方がより詳しい。そのため、本稿は後者を引用する。また、この奏摺は乾隆42年9月に広東巡撫である李質穎の上奏にも引用された。
- (41) 『造辦処档案』輿図房、乾隆32年7月16日条
- (42) Henri Cordier, Les conquêtes de l'empereur de la Chine, *Mémoires concernant l'Asie Orientale*, tome I, 1913, p.6; Jean Monval, Les conquêtes de la Chine: une commande de l'empereur de Chine en France au XVIIIe siècle, *Revue de l'art ancien et moderne*, tome XVIII, 1905, p.150
- (43) Paul Pelliot, op. cit., pp.211~214
- (44) Pascal Torres, op. cit., pp.53~54
- (45) ピアストル (piastre) とはスペインの銀貨であるレアル・デ・ア・オチヨ (real de a ocho) のフランス式の名称である。スペイン銀貨は今のドルのように、基築通貨として用いられた。特に、16世紀以降にアメリカ大陸のスペイン植民地、とりわけペルとメキシコから大量の銀が輸入されると銀貨の鑄造が激騰し、これが国際的な支払い手段として使われるようになったという。
- (46) Henri Cordier, op. cit., 1883, p.14
- (47) Ibid., p.31
- (48) 18,800リーヴルは10,800リーヴルの誤字であろう。Ibid., pp.94~95
- (49) Ibid., p.107
- (50) 契約書の末末には関わった広東行商の全員の名前が列挙されている。前掲註(21)
- (51) 公行の商人と官吏の関係については、Weng Eang Cheong, *The Hong Merchants of Canton: Chinese Merchants in Sino-Western Trade*, Curzon, 1997を参考

- (52) 従前広東巡撫及粵海関監督、毎年呈進貢物、俱令洋商採辦対象、賠墊価値。積習相沿、商人遂形苦累。『粵海関志』卷二十五、行商条
- (53) 何新作『清代貢物制度研究』社会科学文献出版社、2012、130～136頁
- (54) この剰余税は雍正年間より内務府に歸された。また、粵海関の備貢銀は乾隆7年から分けられ、55,000両のうち25,000両は内務府造辦処に、30,000両は現地における辦貢品に使われた。戴和「清代粵海関稅収述論」『中国社会經濟史研究』1988年第1期。賴惠敏「清乾隆朝の稅関与皇室財政」『中央研究院近代史研究所集刊』第46期、2004。賴惠敏『乾隆皇帝の荷包』中央研究院近代史研究所、2014
- (55) 『嘯亭雜錄』卷四、李昭信相公条